

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

UNE REPRÉSENTATION ANALYTIQUE DE LA FIGURE HUMAINE,  
PAR LES PROCÉDÉS DE REPRODUCTION DU MOULAGE ET DE LA  
PHOTOGRAPHIE, DANS DES INSTALLATIONS METTANT EN SCÈNE  
LA PRÉSENCE ET L'ABSENCE DU CORPS FRAGMENTÉ

MÉMOIRE-CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

YVES BEAUDOIN

NOVEMBRE 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»



## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	iii
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I	
L'EMPREINTE COMME TÉMOIN DE L'EXISTENCE .....	6
1.1 La véracité du référent en photographie .....	7
1.2 La valeur indicielle de la photographie .....	8
1.3 L'émergence de la forme avec le moulage sur nature .....	9
1.4 Le réalisme singulier du moulage sur nature .....	10
1.5 L'effet de présence et d'absence du moulage sur nature .....	13
CHAPITRE II	
LE FRAGMENT COMME ÉLÉMENT DE RECONSTITUTION .....	16
2.1 Un détail d'ensemble .....	17
2.2 Une découpe anatomique .....	18
2.3 Analyse partielle et synthèse schématique .....	19
CHAPITRE III	
L'ANATOMIE COMME REPRÉSENTATION UNIVERSELLE .....	21
3.1 La vie et la mort dans la représentation anatomique .....	21
3.2 L'intime du corps mis en images .....	23
CHAPITRE IV	
LA PLASTIQUE DES ŒUVRES	
4.1 L'installation .....	26
4.2 Le module .....	28
4.3 Le monument .....	30
4.4 L'objet .....	31
CONCLUSION .....	34

APENDICE	
PHOTOGRAPHIES DE L'EXPOSITION ET DES ŒUVRES .....	36
BIBLIOGRAPHIE .....	46



## RÉSUMÉ

Je m'intéresse au thème sans cesse revisité de la figure humaine dans l'histoire de l'art. Représenter le corps aujourd'hui ne peut se faire sans prendre conscience d'un héritage lourd de tradition dans l'art occidental.

C'est par le biais du moulage sur nature et de la photographie que je procède. En raison de leur qualité d'empreinte, ces deux procédés partagent une même valeur de document, témoignage sans équivoque d'une existence passée transformée en matière ou transposée en image. L'empreinte attire notre attention, capte notre regard, du fait de l'envoûtante et énigmatique beauté d'une forme qui existe en elle-même tout en entretenant un inévitable dialogue avec son origine propre. Cette double réalité de l'empreinte, à la fois présence et absence, est la raison même de son mystère.

Je fragmente le corps, le mien et celui de mes proches, en disposant tous ces doubles de notre existence dans des dispositifs modulaires. Reconstitutions partielles de corps réels, mes œuvres posent un regard singulier sur la représentation, la présence de ce qui est montré laissant deviner ce qui est absent. À ces fragments de corps réel, s'ajoutent les parties manquantes d'un corps imaginé dans sa reconstitution.

Ces corps singuliers, d'une existence bien réelle, je les confronte à leur représentation analytique et schématique. Instruments de mesure et parties de mannequin rappellent ces systèmes normatifs de représentation qui, malgré leur semblant d'exactitude, ne peuvent englober les particularités anatomiques propres à chaque individu.

Le dessin anatomique n'est pas seulement connaissance scientifique, mais aussi représentation. Corps disséqué, corps anonyme, car nous ne pouvons en reconnaître l'apparence des traits, mais corps malgré tout, un corps paradoxalement à notre image dans sa représentation puisqu'en définitive c'est de notre réalité anatomique dont il s'agit. L'usage que je fais du dessin anatomique nous informe sur notre propre corps en montrant ces mystérieuses images d'un réel inaccessible.

Je m'applique, dans le faire de l'œuvre, à souligner les effets de matière. En procédant par fragmentation, assemblage et construction, mon processus artistique procède d'une approche heuristique de la création, d'une façon de faire alternant entre l'exploration des matériaux et la découverte des formes.

Représenter le corps s'inscrit dans la figuration du réel, et c'est autour de ses règles et mécanismes que ma pratique se développe. Mes œuvres s'inscrivent dans la durée, celle de la vie des êtres qui me sont chers, comme autant de témoignages rappelant à la mémoire différents moments de leur existence.



## INTRODUCTION

Ma pratique artistique s'intéresse à la représentation du corps en tant qu'objet de mémoire. J'utilise les procédés de reproduction du moulage et de la photographie pour conserver le souvenir d'êtres chers que personnifient ces copies de corps réels. L'instantané photographique capte l'image du réel et le moulage sur nature en restitue la forme. Le caractère d'authenticité propre à chacune de ces techniques leur confère une valeur de document. Les photographies et les moulages de mon corps et de celui de mes proches sont autant de témoignages d'une existence morcelée que l'oubli n'a pas encore complètement emportée. J'élabore une œuvre de mémoire, tel un monument au souvenir qui témoigne de l'existence des membres de ma famille. L'œuvre devient un lieu de mémoire, un espace de représentation préservant ces corps quasi anonymes de leur disparition.

L'art, comme imitation du réel, fait de la représentation une manière de voir. Figurer le monde c'est vouloir le comprendre en le donnant à voir. L'art occidental, dans un souci de compréhension et de connaissance, a développé, à partir de la Renaissance, des systèmes normatifs de construction visuelle pour ainsi représenter le réel avec vraisemblance. Depuis que le propre de l'art n'est plus d'imiter la nature pour en révéler l'ordre et l'organisation, le problème de la représentation se pose de manière toute différente. Thème sans cesse revisité, la figure humaine préoccupe depuis toujours les artistes dans leurs tentatives d'exprimer notre appartenance au monde. Même si la figuration du corps humain a subi en art toutes sortes de transformations au cours du XXe siècle, le réalisme de sa représentation, lorsque tel est encore le cas, repose en partie sur sa forme classique établie depuis l'art de l'Antiquité et de la Renaissance. Comment alors, conscient de cet héritage théorique et pratique lourd de tradition dans l'art



occidental, représenter la figure humaine aujourd'hui en respectant une approche réaliste de la figuration, tout en tenant compte de problématiques actuelles ?

Mes dispositifs de représentation agencent, avec science et détail, images et objets pour analyser notre manière de percevoir le monde dans notre appréhension du réel. La perspective géométrique, les canons de proportions, l'anatomie artistique sont autant de règles, conventions ou études auxquelles je me réfère pour représenter la figure humaine. Je regroupe dans de mêmes ensembles des photographies de portraits, des plâtres ou des cires de corps moulés, des pièces de mannequins, des dessins d'anatomie, des instruments de mesure ou des outils de travail. La planéité de l'image et le volume de l'objet se retrouvent alors réunis. L'espace illusionniste et l'espace réel se rencontrent. Je révèle le caractère construit de la représentation pour réfléchir sur notre manière de percevoir le réel. Il s'agit d'un questionnement mettant l'image, l'objet et l'espace en relation les uns avec les autres. Mes dispositifs visuels me permettent d'agencer des images, d'intégrer des formes, de créer des espaces, de recomposer le réel. C'est un espace de fiction ouvert à l'imaginaire de chacun. Je recherche dans mes œuvres une certaine poésie, toute de rigueur certes, mais qui offre au spectateur, à la fois observateur et protagoniste, la possibilité d'expérimenter les mécanismes mêmes de la représentation. La représentation de la figure humaine dans mes œuvres rend compte de notre existence par un réel interposé avec la présence de ces doubles de corps. J'analyse notre rapport au monde par l'évocation de notre existence. Les œuvres exposées forment deux groupes en dialogue l'un avec l'autre.

L'œuvre intitulée *Cabinet d'anatomie* (2006) comprend une soixantaine de boîtes en bois de différentes dimensions, empilées les unes sur les autres pour former une imposante structure rectangulaire. Les ouvertures des boîtes sont toutes orientées du même côté. Certaines boîtes sont vides, d'autres pleines. Les boîtes contiennent des fragments de corps en plâtre ou en cire, des photographies de parties de corps, des reproductions de planches anatomiques, des pièces de mannequin, des instruments de mesure. Les fragments de mains, de pieds, de



bustes et de visages sont des copies obtenues par moulage sur nature de mon corps, de celui de ma compagne et de notre fille. Les photographies représentent des détails de nos corps. Tout est à l'échelle, respectant la grandeur réelle des corps, qu'il s'agisse des moulages, des photographies ou des dessins anatomiques. Les instruments de mesure sont des règles, des équerres, des compas. L'œuvre occupe l'espace de telle sorte qu'il est possible d'en faire le tour. De l'autre côté, l'empilement des boîtes forme un mur montrant une dizaine de planches d'anatomie coulées dans de la cire. Ce travail s'inspire des anciens cabinets de curiosité, ces meubles à tiroirs qui renfermaient au XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle toutes sortes d'objets figurant la connaissance du monde d'alors. Mon corps et ceux de mes proches sont ici reproduits, fragmentés, scrutés, mesurés, répertoriés pour donner un portrait composite qui souligne la singularité de la forme humaine, malgré la représentation analytique qui en est faite.

La série intitulée *Les Échafaudés* (2007) regroupe six structures en métal surmontées de boîtes en bois. Des tiges métalliques sont suspendues à même certaines boîtes. Des fragments de mains et de pieds pendent en équilibre au bout de ces tiges. Les tiges qui relient les différents fragments entre eux font allusion aux membres absents du corps sans pour autant les reproduire tel un squelette. Ces sculptures, toutes en hauteur, défient la gravité avec ces corps fragmentés flottants dans un état d'apesanteur. D'autres boîtes sont au contraire presque au niveau du sol. Elles contiennent des empreintes et des moulages en plâtre ou en cire. La matérialité du plâtre et de la cire prend ici toute son importance, la forme du corps prise dans la matière semble s'y dissimuler ou s'en dégager. Encore une fois, ces œuvres représentent mon corps et ceux des membres de ma famille par l'usage de la photographie et du moulage sur nature. La découpe anatomique prend une toute autre dimension dans ce jeu précaire de fragilité et d'équilibre.

Le *Cabinet d'anatomie* et la série *Les Échafaudés* s'inscrivent en continuité tant sur le plan formel que thématique. J'accorde de l'importance à la plastique de l'œuvre avec un fini soigné et un souci du détail. Je mets en valeur les matériaux



utilisés en conservant leur aspect brut pour recourir à des effets de matière. L'usage de structures et de formes géométriques de base répond à la notion de suite et série régissant la mise en espace de mes œuvres. Il s'agit d'installations autonomes, indépendantes du lieu où elles se trouvent, qui se soutiennent d'elles-mêmes à l'aide de dispositifs se substituant au socle. La boîte, en tant que compartiment modulaire, devient un élément de vocabulaire qui permet de varier la configuration et le contenu de chacune des sculptures. L'agencement des boîtes, avec ces vides et ces pleins, permet d'inventer des structures proposant diverses synthèses du corps en rassemblant des éléments variés. Les moulages en plâtre ou en cire et les épreuves photographiques offrent une représentation « objective » et « analytique » en reproduisant le corps du modèle. Les pièces de mannequin présentent des formes schématisées du corps. Les planches anatomiques montrent des images qui décrivent une réalité commune à tous les corps. Les instruments de mesure renvoient à la normalisation du corps.

Le procédé de l'empreinte me permet de figurer le corps en référence à l'existence réelle de la personne représentée. Les sentiments d'affection qui me lient aux êtres qui me sont chers m'incitent à en conserver le portrait. Ce rapport à l'intime dans ma relation avec ma conjointe et notre fille prédestine l'usage des techniques de reproduction du moulage et de la photographie. L'empreinte n'est possible que s'il y a contact avec la matière, et c'est cet effet de présence que je recherche lorsque je moule ou photographie ceux et celles qui me sont proches. L'empreinte est une troublante copie du réel, double émouvant témoignant au présent d'un passé préservé de l'oubli. Ces moulages et photographies sont des semblants « d'être corps ». La vulnérabilité du corps, de notre condition de mortel, est transposée dans la précarité de la matière, celle de la fragilité du plâtre et de l'instabilité de la cire. Je propose une méditation sur la mort en préservant de l'oubli le souvenir d'êtres chers avec la réalisation d'œuvres comme geste de mémoire.

L'usage du fragment me permet de constituer un répertoire de formes et d'ainsi défaire et refaire le corps en n'offrant qu'une vision partielle du tout. La



présence du fragment s'accompagne toujours de l'absence du reste. La représentation des corps que je moule et photographie demeure incomplète. Le spectateur se doit de réinventer l'ensemble en imaginant le corps tout entier. Ces fragments de corps réels se complètent d'une vision générale de la figure humaine. Ces moulages et photographies s'affranchissent en partie des personnes représentées en proposant une reconstitution imaginaire commune à tous les corps. En fragmentant le corps, en l'exposant à notre regard dans des assemblages et des constructions d'une singulière reconstitution anatomique, je fais de la représentation l'expression d'une « survivance » témoin de l'existence de ces êtres chers.



## CHAPITRE I

### L'EMPREINTE COMME TÉMOIN DE L'EXISTENCE

Je me suis intéressé, dès le début de ma pratique en arts visuels, aux possibilités de l'image photographique. J'ai cependant constaté que l'usage de la photographie comme unique moyen d'expression ne me convenait pas. J'essayais de remédier au fait qu'une image seule ne pouvait rendre compte de la multiplicité des points de vue. Malgré son troublant rapport de vérité quant au réel qu'elle reproduit, la photographie ne serait toujours qu'une simple image bidimensionnelle n'offrant qu'une vision partielle des choses. Je me mis à regrouper des photographies et des dessins dans des dispositifs de présentation occupant le volume de l'espace. Il s'agissait d'installations où l'image cherchait en quelque sorte à se rapprocher de la sculpture.

Une des principales caractéristiques de la photographie est sa valeur de document. En photographiant ma conjointe enceinte, pour conserver un souvenir de cet événement, je me rappelais d'une amie qui s'était fait mouler le ventre durant sa grossesse. Même si les moulages n'étaient pas très réussis, leur effet de présence surprenait. J'ai donc décidé d'en faire autant et de mouler le corps de ma compagne. Je me suis renseigné sur la façon de procéder, car c'était la première fois que je faisais un « moulage sur nature ».

Malgré l'évidence même, je n'avais jamais fait le rapprochement entre le procédé de la photographie et celui du moulage sur nature. Photographier ou mouler un corps, c'est faire une empreinte dont nous obtenons une copie. Dans un cas comme dans l'autre, cette empreinte témoigne de l'existence de la personne, elle en est la trace même. L'instantané photographique et le moulage sur nature supposent l'existence même du référent, un référent réel, non pas imaginaire.



## 1.1 La véracité du référent en photographie

La photographie entretient un rapport singulier avec le réel. La ressemblance de l'image avec l'objet photographié surprend toujours. La photographie fait vrai, elle est d'un réalisme à s'y méprendre. Pourtant, ce n'est pas parce qu'il s'agit d'un procédé technique pouvant documenter le réel que la photographie est nécessairement objective. La photographie, en raison justement de ses paramètres techniques, interprète la réalité, en modifie notre perception. Les possibilités formelles de la photographie nous révèlent le monde en nous permettant de le voir différemment. Les valeurs de plan, les angles de prises de vues, le rendu de la gamme des gris ou des couleurs, sont autant de critères qui impliquent un découpage subjectif du réel. Le monde ne nous est pas représenté tel que nous le voyons, mais tel que la photographie nous le montre.

La photographie reproduit le réel, mais la copie qu'elle en donne n'en demeure pas moins qu'une image. Son apparente vérité, en tant qu'illusion de la réalité, fait de l'image photographique un simulacre du visible. Et pourtant, cette image du réel témoigne de l'existence de l'objet photographié, car la photographie n'invente pas ce qu'elle représente, sauf évidemment s'il s'agit d'un trucage. Les développements de la photographie numérique semblent remettre en cause l'authenticité, la véracité de ce qui est représenté. En effet, la technologie numérique permet de manipuler avec précision l'image, le faux pouvant devenir virtuellement vrai. N'empêche, qu'à moins d'une pure falsification, la photographie numérique capte elle aussi le réel pour donner une image du visible. Sauf s'il s'agit d'une tromperie délibérée, la photographie a ceci de particulier, d'unique, c'est qu'elle représente nécessairement le réel et en atteste ainsi l'existence.

Le référent en photographie, contrairement aux autres formes de représentation artistique, se doit d'exister. La photographie est toujours l'image de quelque chose de réel, sans quoi il n'y aurait pas d'image. Le théoricien Roland Barthes l'a clairement expliqué :



Il me fallait d'abord bien concevoir, et donc, si possible, bien dire (même si c'est une chose simple) en quoi le Référent de la Photographie n'est pas le même que celui des autres systèmes de représentation. J'appelle « référent photographique », non pas la chose *facultativement* réelle à quoi renvoie une image ou un signe, mais la chose *nécessairement* réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie.<sup>1</sup>

## 1.2 La valeur indicielle de la photographique

Un aspect important du discours théorique sur la photographie concerne sa valeur indicielle. C'est entre autres la valeur indicielle de la photographie, non pas son réalisme, qui fait d'elle un témoignage du réel. Ce n'est pas par l'exactitude de sa ressemblance que la photographie fait vrai, c'est parce que l'objet photographié se doit d'exister, existe nécessairement.

La Photographie ne dit pas (forcément) *ce qui n'est plus*, mais seulement et à coup sûr, *ce qui a été*. Cette subtilité est décisive. Devant une photo, la conscience ne prend pas nécessairement la voie nostalgique du souvenir (combien de photographies sont hors du temps individuel), mais pour toute photo existant au monde, la voie de la certitude : l'essence de la Photographie est de ratifier ce qu'elle représente.<sup>2</sup>

C'est en raison de sa qualité d'empreinte lumineuse que la photographie est d'abord index. La lumière expose une surface photosensible en y laissant une trace. Il y a survivance de la trace sous forme d'empreinte. L'empreinte est à la fois représentation d'une présence, soit l'empreinte elle-même en tant que trace, et représentation d'une absence, soit l'objet lui-même à l'origine de cette trace. L'empreinte désigne, tel un indice, l'existence d'une chose, l'objet dont elle est la trace. La notion d'index en photographie s'inspire des écrits sur le signe de Charles S. Pierce.

<sup>1</sup> Roland Barthes, *La Chambre claire Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 119-120.

<sup>2</sup> Barthes, *La Chambre claire Note sur la photographie*, p. 133.



(2.305) [un indice est] un signe ou une représentation qui renvoie à son objet non pas tant parce qu'il a quelque similarité ou analogie avec lui ni parce qu'il est associé avec les caractères généraux que cet objet se trouve posséder, que parce qu'il est en connexion dynamique (y compris spatiale) et avec l'objet individuel d'une part et avec les sens ou la mémoire de la personne pour laquelle il sert de signe, d'autre part.<sup>3</sup>

La notion d'index précise l'importance du référent en photographie sans avoir à tenir compte du principe de la ressemblance de l'image. La photographie témoigne avant tout de l'existence de son référent parce qu'elle est l'empreinte lumineuse d'une trace. Cette problématique de l'index avec la photographie en tant qu'empreinte lumineuse, c'est aussi celle de l'empreinte en général.

### 1.3 L'émergence de la forme avec le moulage sur nature

La pratique du moulage sur nature en art actuel s'inscrit dans une tradition qui subit des bouleversements importants quant à son usage à partir du début du XIXe siècle. Le moulage sur nature est fréquemment utilisé à l'époque dans les ateliers de sculpture, car il permet de constituer un répertoire de formes comme aide-mémoire pour suppléer à l'absence du modèle vivant. Mais la tentation est grande pour le sculpteur de recourir directement à ce qui ne devrait être qu'un document de travail et la calomnie facile pour le critique d'accuser l'artiste d'imposteur. Scandales après scandales, nombre de sculpteurs sont accusés, à tort ou à raison, d'avoir utilisé la technique du moulage sur nature comme substitut à la création artistique au détriment du modelage ou de la taille directe. Il ne faut pas oublier que l'imitation de la nature, selon la théorie classique, n'est pas copie, mais création (*idea, disegno, invenzione*).

La forme obtenue par moulage fait obstacle à la notion, à l'idéal de l'art, en ce qu'elle procède trop directement d'une *matière* déjà existante, et pas assez de cette *idea* si chère à la théorie classique de l'art.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Charles S. Pierce, *Écrits sur le signe*, Paris, Éditions Le Seuil, 1978, p. 160.

<sup>4</sup> Georges Didi-Huberman, « Figée à son insu dans un moule magique... », dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, France, no 54, hiver 1995, p. 84.



L'œuvre d'art ne peut se comparer à un *fac-simile* de la nature, car contraire à la définition traditionnelle de l'art en tant que création originale. Seule la puissance imaginaire du geste créateur de l'artiste permet d'exprimer la « vérité », une vérité transcendée, plus vraie que le vrai, car pour révéler le réel l'œuvre d'art se doit de l'interpréter plutôt que de le copier. Le moulage sur nature, simple procédé de reproduction, s'oppose au XIXe siècle, comme savoir-faire technique, au talent artistique.

La copie obtenue par moulage sur nature s'apparente à un ready-made. Ce fragment est tel un objet, un double du corps transformé en matière inerte, une forme humaine faite de plâtre ou de cire. En tant que procédé mécanique de reproduction, la technique du moulage sur nature évacue le faire artistique au sens traditionnel de la théorie des beaux-arts. Par contre, la copie d'un moulage du corps, d'abord considérée comme simple objet du réel, devient objet d'art en intégrant le champ de la sculpture. Si le moulage sur nature, tout comme l'instantané photographique d'ailleurs, sont en soi des techniques de reproduction ne tenant pas compte du geste créateur de l'artiste, il n'en demeure pas moins que ces deux procédés renvoient à la création en tant que telle avec l'émergence d'une forme ou d'une image qui existent maintenant de leur propre présence. Les techniques du moulage et de la photographie comportent une part de mystère avec ces copies et épreuves enfin reconnaissables issus de moules et de négatifs qui en sont les mystérieux contraires. Le moulage sur nature et l'instantané photographique correspondent à un choix de procédure associé à l'apparition de la figure humaine à partir de corps réels.

#### 1.4 Le réalisme singulier du moulage sur nature

Si l'usage artistique du moulage sur nature dérange, il en est de même de son rendu jugé d'un réalisme excessif, comparable à une tromperie illusionniste, car



trop près d'un réel qui ne peut se confondre avec son idéalisation. L'empreinte obtenue restitue le corps dans la singularité de sa forme et dans la subtilité de ses détails. Le moulage sur nature déplaît au XIX<sup>e</sup> siècle, car d'un rendu collé au réel, d'un réalisme qui fait fi de l'idéal de beauté issu de la tradition académique. Ce procédé technique remet en cause l'anatomie classique, car il révèle les « imperfections » du corps. Il ne s'agit plus de corps d'hommes et de femmes aux divines proportions, mais de corps aux physiques particuliers dotés d'une personnalité, de corps reconnaissables et identifiables. Que dire alors de cette « vérité artistique », de ce réel représenté, entre vérité universelle de l'idéal classique et vérité singulière du réalisme naturel, entre corps sublimés et corps individualisés ? Pourtant, le moulage sur nature, parce qu'il procède par empreinte, est garant de vérité. À l'idéal s'oppose le réalisme, un réalisme de l'empreinte, un réalisme exposant le corps tel qu'il est à son naturel, dans toute son exactitude anatomique, dans toute sa singularité physique.

Le moulage sur nature, en tant qu'empreinte, exprime une individualité toute personnelle dans le rendu des détails corporels, infimes, subtils et multiples, que ne peuvent reproduire la taille directe ou le modelage, aussi ressemblante que soit la sculpture.

Telle est bien la magie de l'empreinte : c'est une magie de la texture organique. C'est ce qui, dans l'expression *moulage sur nature*, nous fait sentir, visuellement et tactilement, l'adhérence du matériau-moulage et de la substance-nature. C'est ce qui donne aux objets moulés leur incomparable *air de vie*.<sup>5</sup>

Tous ces détails de textures obtenus par moulage, sensuelle reproduction de la peau, donnent une présence presque réelle à la chair. De plus, l'exactitude morphologique, à l'identique du corps moulé, contribue aussi à ce réalisme troublant d'ambiguïté, car si proche du vivant, tout en préfigurant la mort.

<sup>5</sup> Georges Didi-Huberman, « L'air et l'empreinte », dans *À fleur de peau : le moulage sur nature au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2001, p. 48



Certains artistes se servent de la technique du moulage sur nature pour figurer le corps dans toute sa vraisemblance. Le procédé se prête très bien à un rendu hyperréaliste. Les sculptures de Duane Hanson (1925–1996) mettent en scène des personnages stéréotypés traçant ainsi un portrait critique de la société nord-américaine. L'artiste n'oublie aucun détail. Les sculptures coulées en résine de polyester, avec leur peau peinte, leurs vrais cheveux et leurs yeux de verre, semblent plus vraies que vraies. Tous ces personnages sont habillés et accompagnés d'accessoires pour illustrer le contexte de la situation dans laquelle ils se trouvent.

Le moulage sur nature, si proche dans sa ressemblance au réel qu'il reproduit, tend aisément vers le simulacre. Cet aspect équivoque du « presque humain » de la représentation ne m'intéresse pourtant pas. Je m'y refuse en utilisant le plâtre et la cire tels quels, conservant ainsi leur effet de matière. Je ne désire pas faire des sculptures plus vraies que nature, qui rivalisent avec le réel. C'est l'idée de l'empreinte qui prime, de la copie obtenue par le moulage d'un corps réel qu'elle représente et atteste de son existence. En dédoublant le corps, je l'expose sans restriction au regard du spectateur qui découvre l'autre par l'entremise d'une présence interposée. Le moulage sur nature entretient une proximité avec l'autre en raison du réalisme de la représentation, mais je maintiens une distance avec cette ressemblance en respectant la nature des matériaux.

L'empreinte elle-même peut faire œuvre, non plus la copie qui résulte du moule. L'artiste Giuseppe Penone (1947) informe de son corps la matière en y laissant son empreinte. Sa série de sculptures intitulée *Soffi* donne vie à la matière en rendant palpable l'air qu'il expire. La trace du geste de son souffle prend la forme d'une étreinte de son corps dans l'argile. La forme du corps en action s'inscrit en creux dans cette masse de terre. L'empreinte est avant tout l'indice d'un geste, l'action du souffle dissimulant la présence d'un corps à deviner. Faire une empreinte devient un geste créateur considéré comme œuvre.



Toute empreinte implique un contact avec la matière, un instant de prise qui est la trace de cette action. Lorsque l'empreinte s'expose comme œuvre, la réalité du monde est inversée. Le spectateur éprouve de la difficulté à reconnaître une forme qui est l'envers d'une autre. Cette cavité dans la matière pose l'énigme de la forme réelle qui en est l'origine, une forme qui existe bel et bien, mais qui pourtant reste à deviner, à imaginer. Dans le creux de la matière, il y a toujours l'existence d'un corps qui a disparu en laissant la trace de son geste, soit l'action même de faire une empreinte dans un désir de marquer l'espace de sa présence. Dans la série *Les Échafaudés*, une des boîtes au sol renferme un bloc de cire percé d'une cavité. Il s'agit d'un pied de femme, celui de ma compagne, mais dont la forme est difficilement reconnaissable. Le mystère entoure ce vide qui laisse place à l'imaginaire du corps. Ce dégage alors une certaine poésie, une ouverture sur l'imaginaire, avec ce vide laissé par le creux de l'empreinte.

### 1.5 L'effet de présence et d'absence du moulage sur nature

Le moulage sur nature, en raison du procédé, c'est l'empreinte même du référent, un référent bien réel, la preuve transposée dans la matière que ce corps a existé. Ce réalisme de l'empreinte, équivoque dédoublement du réel, ce réalisme « sur nature » exprime à la fois la vie et la mort, la copie obtenue par moulage se substituant au vivant. L'empreinte d'un corps renvoie à la réalité de son existence, mais la destinée de ce corps n'est autre que la mort. Le vivant est donné pour mort, condamné par contumace.

Présence du vivant par ce double interposé, mais absence aussi, car ce double l'a remplacé. L'empreinte est à la fois présence et absence, une présence, car l'empreinte renvoie à la personne dont c'est la trace, mais aussi une absence, car l'empreinte n'est plus qu'une marque laissée par cette personne.

Que l'empreinte soit en ce sens le *contact d'une absence* expliquerait la puissance de son rapport au temps, qui est la puissance fantomatique des



« revenances », des *survivances* : choses parties au loin mais qui demeurent, devant nous, proches de nous, à nous faire signe de leur absence.<sup>6</sup>

Le moulage sur nature serait-il, à l'exemple de ces vanités en peinture, un *memento mori* en tant que réflexion, inévitable commentaire sur la mort qui nous guette ? « Rapelle-toi que tu vas mourir » disait l'Écclésiaste. Cette « survivance » du corps par son empreinte est troublante, car belle et tragique expression de la vie et de la mort.

La pratique du moulage sur nature est inévitablement associée à la tradition du masque mortuaire. Un visage se dédouble, prend forme dans la matière. L'empreinte devient objet, matérialité du corps, matérialisation de la mémoire. Une mémoire qui repose sur ce témoignage figé de l'empreinte, preuve de l'existence même de la personne condamnée à disparaître.

Le moulage d'un visage, bien plus qu'un simple portrait, même de grande ressemblance, établit la preuve, en tant que pièce à conviction, de l'existence passée de celle ou celui dont c'est l'empreinte. Portrait bien sûr, mais parce qu'empreinte, le masque mortuaire tient d'abord du document et ce n'est pas sans raison que ce rapport si présent à la mort se retrouve dans l'expression même qui le désigne. Cet aspect mortuaire est accentué par l'ambiguïté de ce visage sans regard, les paupières nécessairement abaissées au moment de mouler. Regard troublant, car ce que l'empreinte d'un moulage sur nature ne dit pas vraiment c'est l'état même du modèle, mort ou vivant.

L'ambiguïté de certaines de ces empreintes se révèle très souvent déroutante, brouillant les repères sur l'inanimé et le vivant [...].<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Georges Didi-Huberman (sous la direction), *L'Empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1997, p. 33.

<sup>7</sup> Édouard Papet (sous la direction), *À fleur de peau : le moulage sur nature au XIXe siècle*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2001, p. 20.



La copie obtenue par l'empreinte d'un moulage sur nature, forme d'une ressemblance troublante, mais d'un aspect sans vie, transposée dans un matériau inerte, tel le plâtre ou la cire, rappelle cette mort inéluctable, peu importe que le modèle ne soit déjà mort ou toujours en vie. Par contre, même mort, le corps se survit par son empreinte. Empreinte intemporelle donc, marquée par le mystère, car cette forme pétrifiée d'un corps, immortalisée dans la matière, ne nous informe que de sa seule existence passée.

Le moulage sur nature entretient un rapport particulier avec la représentation, car le réalisme dont il fait preuve, un réalisme troublant qui ne semble oublier aucun détail, s'accompagne d'un devoir de mémoire, conséquemment à son statut d'empreinte. L'empreinte comme portrait, car nous obtenons une copie, forme dédoublée à l'identique de la personne. L'empreinte comme document, car la copie obtenue établit la preuve de l'existence de la personne, corps à l'origine du double.

Le moulage sur nature, ce contact du corps avec la matière, touche à l'intime, répond à ce désir de mémoire. La technique même du moulage sur nature, cette proximité de l'artiste qui touche de ses mains le corps de l'autre, prédestine à l'intimité de cette relation avec l'autre. L'intimité qui me lie avec les êtres qui me sont chers m'incite à faire leur portrait, et ce rapport à l'intime trouve tout son sens avec l'usage du moulage sur nature comme témoignage du vivant révélé dans l'empreinte du corps.



## CHAPITRE II

### LE FRAGMENT COMME ÉLÉMENT DE RECONSTITUTION

Notre regard sur le fragment doit beaucoup à l'héritage de la statuaire gréco-romaine. L'influence de tous ces restes, vestiges brisés de l'Antiquité, a fini par faire du fragment une œuvre autonome. La présence du fragment dans la sculpture depuis le XXe siècle nous le devons paradoxalement à cet « amour de l'antique ». Associés à la perfection de l'art de l'Antiquité, ces magnifiques débris sont passés de simples marbres brisés à de véritables chefs-d'œuvre, expression dans sa forme classique du beau idéal. Mais l'usage du fragment aujourd'hui en art ne tient plus tant d'une quelconque nostalgie de l'antique que de sa persistance comme modèle inévitable de tradition dans la représentation de la figure humaine.

Le fragment, vulgaire débris, morceau quelconque, fût longtemps déprécié au XIXe siècle, car il était considéré comme une représentation inachevée, incomplète, partielle, donc sans intérêt. Au fragment s'oppose donc l'ensemble, la cohérence du tout. Le rendu morcelé du corps, le fragment alors envisagé comme œuvre autonome, trouble les repères traditionnels de représentation propre à cette vision unifiée et ordonnée du monde entreprise à la Renaissance. Le respect d'un espace perspectif légitime et l'exactitude des détails anatomiques du corps établissaient alors la vérité de l'œuvre, son réalisme. Les personnages dépeints devaient occuper l'espace de l'œuvre tels que vus dans la réalité. Mais même fragmentée, la beauté demeure. Certes, distinguer le fragment entre la simple étude et l'œuvre achevée n'est pas toujours facile et cet aspect équivoque répond d'abord à un jugement de goût selon les époques. Par contre, une des caractéristiques du fragment, et qui en fait son intérêt, c'est sa qualité en tant que détail.



## 2.1 Un détail d'ensemble

Le fragment isole, montre, révèle, c'est un détail mis en exergue, un « morceau choisi » en l'absence de superflu. Le fragment, c'est une partie du corps réduit à l'essentiel. Le fragment se suffit à lui-même par sa force d'expression, d'évocation, il révèle la forme du corps dans ses détails, le montre à voir. Ce qui autrefois faisait défaut au fragment, soit la cohérence du tout unifié, n'a plus d'importance. Ce qui fait aujourd'hui sa qualité réside dans l'essentiel du détail qu'il représente. Le fragment devient forme autonome, tel un détail du corps suffisant à sa propre expressivité.

Le fragment permet d'« individualiser » le corps, d'en distinguer les parties dans toute leur singularité. Il rend possible un recadrage du corps qui nous le montre autrement qu'à l'accoutumée. En tant que détail isolé, soulignant un hors champ par l'absence de l'ensemble, il dégage une part de mystère. Le fragment ne représente qu'une partie du corps, mais sa présence incite à imaginer tout le reste. Le fragment, en tant qu'entité propre, est la représentation de son référent, mais aussi l'indice d'une entité abstraite, celle qui se devine par son absence. Avec le fragment il y a toujours ce qui n'est pas. La présence d'une main seule sous-entend l'absence d'un bras, d'un torse, d'un buste, voire d'un corps tout entier.

Le sculpteur Alberto Giacometti (1901–1966) utilisa à maintes reprises la forme fragmentée du corps humain. Sa *Table* (1933) met en scène l'effigie d'une femme voilée accoudée à une table, mais seuls la tête, le torse et la main gauche la représentent. Son long voile qui tombe derrière elle dans le vide laisse deviner le reste du corps.

Le fragment d'un membre obtenu par moulage sur nature appartiendra toujours au corps de quelqu'un, ce fragment venant personnifier ce corps, portrait par correspondance associé à l'existence de l'individu. Je m'applique à fragmenter la figure humaine, à n'en conserver que quelques parties, pour les redéployer dans l'espace en inventant une reconstitution du corps qui offre autant d'indices d'une



présence à voir qu'à deviner. Morceau en plâtre d'un moulage ou gros plan d'une photographie, c'est le propre du détail que de ne montrer qu'une partie visible d'un tout absent, mais qui pourtant se doit d'exister.

## 2.2 Une découpe anatomique

Avec la pratique du moulage sur nature au XIX<sup>e</sup> siècle, nous assistons non seulement à une mise à nu du corps humain, mais aussi à sa fragmentation systématique. Le moulage sur nature, en raison des contraintes techniques, prend nécessairement la forme du fragment devant la difficulté de mouler d'un seul morceau tout le corps du modèle vivant. La fragmentation du corps humain, son démembrement ou morcellement, participe d'une découpe anatomique qui laisse place à l'imaginaire du sculpteur.

Champs d'expérimentation, le moulage sur nature se donne à voir toujours de manière équivoque, à la fois copie troublante de la réalité du modèle et fragmentation originale du corps redevable à l'œil de l'artiste.<sup>8</sup>

L'empreinte prend la forme d'un fragment de réalité. Fragments de corps, fragments du réel, autant de formes répertoriées qui constituent un inventaire de la figure humaine. De cette réserve de formes à utiliser, le fragment se présente comme l'élément d'une syntaxe visuelle. Tous ces morceaux qui s'accumulent, mis à ma disposition, me permettent, par un jeu d'assemblage et de construction, de structurer comme bon me semble la représentation du corps humain. Par exemple, dans le *Cabinet d'anatomie*, une photographie du visage de la mère, des moulages du son buste, de sa main droite et de son pied gauche suffisent à la représenter tout en entier. Dans la série *Les Échafaudés*, seul un gros plan de l'œil droit, des moulages de la main gauche et du pied droit servent à figurer la présence de la petite fille.

---

<sup>8</sup> Papet, *À fleur de peau*, p. 38.



### 2.3 Éléments d'analyse et synthèse schématique

Le fragment fait éclater la représentation par une remise en cause de la finalité du tout comme vision d'ensemble pouvant seule exprimer le réel. La fragmentation du corps empêche d'en saisir l'ensemble. Par contre, le fragment participe à une vision analytique du réel puisque le morcellement du corps en permet l'étude par l'intermédiaire de ses composantes prises individuellement. Paradoxalement, cette fragmentation du corps qui illustre mon travail en appelle à sa reconstitution pour en concevoir la synthèse. L'analyse fragmentaire tend vers un processus de synthèse même si la vision d'ensemble du corps se dérobe au regard du spectateur qui n'en a conscience que de façon implicite, le fragment appartenant nécessairement à un tout à recomposer.

Je fragmente le corps pour le donner à voir par le biais de ses parties constituantes selon une approche toute rationnelle. Une tension se manifeste entre l'éclatement de la représentation du corps fragmenté et la mise en scène ordonnée de sa reconstitution schématique. Les fragments s'agencent en respectant la structure du corps, mais sans jamais en offrir une recomposition complète. Cette fragmentation du corps s'accompagne de vides que seul l'imaginaire permet de combler pour en refaire la synthèse. L'alternance entre fragments et vides simule la présence d'un corps en partie absent. La présence du fragment évoque ce qui est absent, car les volumes délimités dans l'espace, entre ces vides et ces pleins, renvoient forcément au corps tout entier. Le vide désigne un espace ouvert au prolongement imaginaire d'une partie du corps. Les boîtes vides dans le *Cabinet d'anatomie* évoquent les parties manquantes du corps. Les tiges métalliques reliant les fragments entre eux dans la série *Les Échafaudés* remplacent les membres absents du corps sans pour autant en reproduire le squelette. Cette impression de présence et d'absence du corps devient ainsi possible en fragmentant la figure humaine tout en respectant l'agencement ordonné de ses parties.



Le moulage sur nature et l'instantané photographique, en tant que techniques de reproduction, favorisent souvent une approche qui respecte l'aspect du modèle dans le rendu de sa représentation. C'est cette troublante ressemblance avec le modèle qui d'abord et avant tout fait l'intérêt de ces deux procédés. La représentation « objective », voire « analytique » du modèle, ce réalisme à s'y méprendre, fait du moulage et de la photographie des objets de mémoire. En fragmentant le corps plutôt que de le reproduire tel quel dans sa totalité, je prends une certaine distance par rapport au modèle. J'affranchis en quelque sorte la représentation qui ne se réduit pas seulement à une simple réplique du corps. La figure fragmentée représente un corps en partie schématisé, qui laisse place à l'imaginaire du spectateur pour le reconstituer. Ces formes incomplètes, bien qu'identifiées à ces personnes réelles, s'ouvrent sur le corps humain en général en raison de tous ces vides à imaginer.



## CHAPITRE III

### L'ANATOMIE COMME REPRÉSENTATION UNIVERSELLE

Le dessin anatomique participe à la connaissance générale du corps en représentant un réel insoupçonné, dissimulé sous le visible. L'anatomie, c'est scruter l'humain, voir le corps en transparence, c'est l'image d'une réalité autre, inattendue, étonnante, celle de l'intérieur même du corps.

Si l'anatomie médicale est au service de la science, l'anatomie artistique est au service de la représentation. L'anatomie artistique associe ressemblance et vraisemblance dans un désir de réalisme morphologique, d'une vérité de la représentation. La connaissance anatomique du corps permet à l'artiste de le représenter avec crédibilité. L'anatomie artistique, expression d'un savoir scientifique, cautionne le réalisme des corps représentés. Le dessin anatomique, rencontre entre l'expression artistique et la connaissance scientifique, possède un statut ambigu, équivoque, car étant à la fois du domaine de l'art sans pour autant être œuvre d'art. Les planches d'anatomie, dans un contexte d'art figuratif, ne sont que de peu d'intérêt, car elles ne représentent personne, ne sont que des corps sans apparence, sans forme extérieure, donc sans identité. Pourtant, malgré leur aspect impersonnel, les dessins anatomiques illustrent une réalité commune à tous, associée au corps de chacun d'entre nous.

#### 3.1 La vie et la mort dans la représentation anatomique

Devant l'image d'un savoir anatomique, qu'il soit médical ou artistique, voulant expliquer la vie ou servir la représentation, se profile inévitablement l'image de la mort.



Nous savons tous, plus ou moins obscurément, que l'anatomie désigne en nous un "destin" : celui de notre mise en morceaux observables pour autrui, celui de notre mise à mort visualisée.<sup>9</sup>

Tout dessin ou modèle anatomique, en tant que représentation d'un corps disséqué, projette une certaine image de la mort. Ce n'est en rien un hasard si la tradition picturale, celle des vanités, s'immisce dans la représentation du dessin anatomique à ses débuts. La découverte du corps, dans les premiers traités d'anatomie datant du XVIe et XVIIe siècle, s'accompagne d'une représentation se voulant fidèle dans sa description, mais avec un apport inédit de l'imaginaire. L'allégorie s'introduit dans cette quête médicale et scientifique du réel anatomique. Les planches d'anatomie n'illustrent pas uniquement les os d'un squelette ou les organes d'un écorché, elles imaginent des mises en scène comme s'il s'agissait d'individus bien vivants. Voilà un squelette vaquant à ses occupations, voilà un écorché tenant sa propre dépouille. Ces fictions cadavériques n'enlèvent rien à l'exactitude des représentations anatomiques dans leur quête de vérité scientifique. Ces mises en scène inspirées du quotidien paraissent contrer cette morbidité inhérente à la vue de tous ces squelettes ou écorchés. Le dessin anatomique semble défier la mort en redonnant vie à ceux qui l'ont perdue. Le squelette regardant un crâne qu'il tient dans sa main, c'est la mise en abîme d'une réflexion sur la mort dans un *memento mori* où le protagoniste devient l'objet de sa propre méditation, la mort comme vanité sujet d'elle-même. L'écorché tenant sa peau flasque, c'est le supplicié du monde des ténèbres de retour sur terre, dans un moment de grâce, alors que se côtoient étrangement la vie et la mort.

On les voit montrer une allégresse ou une gravité qui ne peuvent appartenir à des corps privés désormais de toute sensibilité, déjà restitués à l'impassibilité universelle ou en proie, au contraire, à une si intolérable torture qu'ils ne sont plus que souffrance. Cependant, les squelettes méditent, les écorchés se promènent. Leur décision arrêtée, dont ils tiennent si bien la gageure, de ne pas prêter attention à un état qui leur interdit

<sup>9</sup> Didi-Huberman, « Figée à son insu dans un moule magique... », p. 82.



justement d'agir comme ils font, ne saurait abuser personne. Chacun sait que, des uns, rendus presque entiers à la première argile, ne subsiste plus qu'un inerte échafaudage disloqué; et que les autres, qui n'ont perdu que leur enveloppe, ne devraient que hurler. À qui prétendent-ils donner le change, les premiers en affectant de se livrer à quelque activité intelligente, les seconds en affichant si scandaleuse désinvolture ? En tout cas, ils s'appliquent à démontrer l'inanité de la mort.<sup>10</sup>

Dans ces mises en scène insolites bravant le réel, l'impossible allant de soi, est-ce le vivant, sous forme de squelette indolent ou d'écorché nonchalant, qui défie la mort, ou plutôt la mort qui se moque du vivant ?

### 3.2 L'intime du corps mis en images

Le recours à l'anatomie en art aujourd'hui caractérise l'œuvre de l'artiste américain Gary Schneider (1954) qui scrute le corps humain en utilisant de manière inhabituelle l'image anatomique dans la photographie de portrait. Il réalise des portraits à partir de détails du corps en faisant correspondre l'image anatomique en tant qu'empreinte photographique avec la représentation d'une personne réelle. Il ne s'agit plus de portraits sous une forme classique, mais d'images inédites et fragmentées du corps qui, en les regroupant, forment des ensembles composites témoignant de la présence de la personne, plutôt que d'en reconstruire une représentation vraisemblable. Gary Schneider utilise la technique traditionnelle du photogramme pour faire des empreintes de ses mains, de ses lèvres ou de ses oreilles à partir des traces laissées par la chaleur et la transpiration de son corps au contact d'une surface photosensible. Il utilise aussi les techniques sophistiquées d'imagerie médicale pour obtenir des photographies de la rétine de ses yeux, de ses cheveux, de son sang ou de ses chromosomes. Ce sont des images souvent étranges, voire mystérieuses ou énigmatiques, mais propres à l'identité de l'individu en tant que signes distinctifs. Il s'agit d'investiguer l'intime du corps, de le scruter, de regarder bien au-delà de ce que l'œil peut voir, pour en révéler des images

<sup>10</sup> Roger Caillois, *Au cœur du fantastique*, Paris, Éditions Gallimard, 1965, p. 145-146.



inédites. Ces images de l'intime du corps, au statut paradoxal en raison de leurs propriétés d'empreinte, de trace ou d'indice, en viennent à se substituer au portrait conventionnel comme représentation physique et identitaire de l'individu. La représentation anatomique, malgré son aspect universel et anonyme, s'associe de la sorte à l'art du portrait.

Les photographies et les moulages que j'utilise, représentations d'individus réels, sont combinés à des dessins d'anatomie qui correspondent à la réalité générale du corps. Ces illustrations, bien qu'impersonnelles, sont malgré tout à notre image, car c'est du corps humain qu'il s'agit. Troublante et dérangement correspondance entre ces dessins et nous-mêmes qui nous informent sur notre propre corps, le représentent d'une certaine façon, en faisant l'éloge de la vie sans que nous puissions la dissocier de la mort. La représentation anatomique renvoie en effet à une image de la mort, ces corps disséqués illustrant la précarité de l'existence, mais c'est aussi une réflexion sur la vie du fait de la complexité du corps humain ainsi dévoilé. Scruter les profondeurs du corps, en montrer le détail des structures internes, c'est poser un regard autre sur nous-mêmes. Le dessin anatomique rejoint ici l'empreinte en cette double représentation de la vie et de la mort.

L'anatomie nous montre le corps au-delà du possible de voir. Dans le *Cabinet d'anatomie*, la photographie du pénis du père et la reproduction d'un dessin du système sanguin du même organe se superposent l'une sur l'autre par un effet de transparence. Les images semblent se dédoubler, chacune d'elles figurant le sexe masculin, mais en offrant des représentations de différentes natures. La synthèse des deux images recoupe des réalités qui se complètent, l'une illustrant l'apparence externe de l'organe, l'autre en décrivant certains détails anatomiques. L'épreuve photographique atteste de l'existence du corps et le dessin anatomique en révèle le fonctionnement, mais ce témoignage sur la vie s'accompagne de la mort comme inévitable destinée. Toujours dans le *Cabinet d'anatomie*, la photographie du visage de la petite fille côtoie le dessin d'un ventre d'enfant



disséqué. Les deux images, en quelque sorte incompatibles, accolées l'une à l'autre, reconstituent pourtant le haut du corps de l'enfant. Bien sûr, la petite fille n'a pas pour de vrai les entrailles de l'abdomen à découvert. Par contre, la réalité de chacune des images se rejoignent, celle de l'aspect physique et celle de la description anatomique, l'une singulière à une seule personne, l'autre commune à tous les corps. Cette photographie et ce dessin nous informent à leur manière, l'une sur la personne en particulier et l'autre sur son corps en général, avec encore cette ambiguïté de la représentation, entre la vie et la mort. Dans la série *Les Échafaudés*, j'ai remplacé le pied droit de la mère par une copie en plâtre d'un modèle d'anatomie montrant l'articulation des os en coupe longitudinale. La copie, dans la blancheur du plâtre, s'apparente à s'y méprendre au moulage sur nature d'un vrai pied disséqué, la personne autrefois vivante ne pouvant plus qu'être morte. Le doute subsiste même s'il s'agit d'un modèle anatomique correspondant aux normes du corps de la femme en général.



## CHAPITRE IV

### LA PLASTIQUE DES ŒUVRES

#### 4.1 L'installation

L'installation entretient un rapport essentiel au lieu, car l'œuvre s'y déploie pour occuper l'espace réel. Souvent, ce rapport est tel que la conception de l'œuvre dépend du lieu même. Mes œuvres, au contraire des interventions *in situ*, sont exposées dans des espaces neutres de façon autonome. Mes sculptures s'apparentent à des installations en raison surtout de leur mise en espace, de leur déploiement dans un lieu qu'elles partagent avec le spectateur. L'espace de l'installation en est un de découverte, de découverte de l'œuvre. L'installation dépasse la seule représentation en sollicitant le corps tout entier du spectateur, sa présence corporelle, dans la perception de l'œuvre. Le corps est à l'œuvre, car le spectateur se doit de parcourir l'espace de l'installation pour en découvrir tous les aspects.

L'artiste Giulio Paolini (1940) s'intéresse depuis toujours aux mécanismes contribuant à la construction de la représentation. C'est par le biais de l'art même, son histoire, qu'il propose une réflexion sur l'image, l'illusion, l'imitation, soit autant de notions analysant le langage de l'art dans sa qualité de reproduction du réel. Ses installations, qui agencent, de façon savante et raffinée, images et objets, analysent notre manière de voir le monde dans notre appréhension de l'espace illusionniste et réel. Le passage symbolique de l'espace illusionniste à l'espace réel s'illustre



parfaitement avec une œuvre comme *Hortus Clausus* (1981). Un personnage fictif, dessiné sur une grande feuille accolée au mur, regarde vers l'extérieur de la surface plane. Son regard, délimité par un cône perspectif, traverse l'espace réel pour se poser sur des tableaux disposés pêle-mêle au plancher. Le dispositif utilisé met en scène des espaces illusionnistes, séparés par un espace réel, selon un point de vue qui échappe au regard du spectateur. Il observe ce que le personnage voit, sans pouvoir prendre sa place. Mais le regard du personnage illustre de façon générale la vision perspective propre à chacun d'entre nous. Le spectateur, tout comme le personnage, regarde selon un hypothétique cône perspectif. À lui d'en faire usage. L'œuvre ne demeure toutefois accessible qu'au regard seul, car le spectateur ne peut occuper l'espace réel de la scène représentée. Le procédé, par contre, prélude à la possible traversée de l'œuvre. En effet, les installations subséquentes de Giulio Paolini proposent des espaces à parcourir. Le spectateur, à la fois observateur et protagoniste, prend part à la découverte du dispositif scénique. Il élucide les artifices de la représentation en occupant l'espace même de l'œuvre.

La traversée de l'œuvre devient une expérience de l'espace étalé dans le temps qui relève d'un rapport au corps. Un rapport pluriel en ce qui concerne mon travail, car le corps même du spectateur se retrouve dans des installations traitant de la figure humaine. L'espace de l'œuvre met en scène des corps, les corps moulés ou photographiés des modèles et les corps sensibles des spectateurs, soit une mise en scène de corps représentés et de corps participants, de corps figés et de corps vivants. Le spectateur fait l'expérience du vis-à-vis avec l'autre par l'intermédiaire du double du corps. Il se retrouve confronté, non seulement à la représentation du corps comme tel, mais aussi à l'expérience sensible de l'effet de présence de l'autre. Ces fragments de corps, copies par empreinte de personnes réelles, investissent de leur présence l'espace du lieu. Les œuvres participent ainsi d'une relation de corps à corps entre le modèle et le spectateur, la représentation de l'un projetant à l'autre sa propre image. Cette confrontation révèle au spectateur ce rapport au corps qu'il entretient dans sa perception de l'autre par copies



interposées. À regarder de près une main moulée dans la blancheur du plâtre, chacun se surprend à découvrir autant de détails sur ce morceau de chair pétrifiée et pourtant, même si cette main est unique, elle n'en est pas moins à l'image du corps humain en général.

#### 4.2 Le module

La notion de suite et série se retrouve dans mon travail avec l'usage modulaire de la boîte comme volume géométrique de base. La construction par modules me permet de renouveler la mise en forme de ces dédoublements du corps présents dans mes œuvres. La rigueur géométrique des structures et des volumes répond à une approche analytique de la représentation du corps. L'utilisation du module comme unité de base me donne la possibilité de diviser et de compartimenter l'espace. Mes sculptures sont des assemblages de boîtes en bois ouvertes sur un côté qui me servent à la fois de contenant et de présentoir. Le corps se dédouble de diverses façons, prenant l'apparence d'un moulage de pied en plâtre, d'une main de mannequin en bois, d'une photographie grandeur nature d'un visage, d'un dessin d'anatomie des intestins. Disposées dans certaines de ces boîtes, ces formes et ces images se substituant au corps en proposent une reconstitution partielle. L'arrangement des compartiments ne répond pas tant à un système de classification, telle la liste d'un inventaire où chaque partie du corps se succéderait selon l'ordre des catégories, qu'à une structure schématique dans laquelle s'inscrit la figure humaine.

L'installation intitulée *Cabinet d'anatomie* propose un retour sur la théorie des proportions en intégrant la représentation de corps réels dans un système analytique qui rappelle la grille orthogonale de la mise au carreau, mais dont la régularité du quadrillé n'est plus respectée. L'œuvre ressemble à un meuble compartimenté avec cet empilement de boîtes de différentes dimensions. Cette variation dans les volumes des boîtes crée une rythmique qui brise la symétrie de l'espace et brouille les repères dans la division en morceaux du corps. Pourtant, les



membres fragmentés des trois figures humaines présentes dans cet ensemble, celle du père, de la mère et de la fille, sont disposés en respectant l'articulation des corps et leur positionnement dans l'espace. Il y a concordance entre l'agencement des fragments et la configuration des corps. Bien qu'il s'agisse d'un assemblage modulaire, la structure de l'ensemble et l'ordre des boîtes ne permettent pas le jeu des permutations. En raison des différentes dimensions des boîtes et de leur contenu spécifique, il n'existe qu'une façon de les empiler pour en faire un tout cohérent.

La série intitulée *Les Échafaudés* reprend pour sujet la représentation des corps du père, de la mère et de l'enfant, mais pris séparément. Il s'agit de modules individuels constitués d'une structure en métal surmontée d'une boîte en bois. Le corps représenté occupe un volume établi à partir des dimensions de chacune des structures. Des fragments de corps sont suspendus dans le vide, soutenus par des tiges métalliques schématisant l'ossature de la forme humaine. Le regroupement des modules participe d'un dispositif scénique mettant en présences les trois membres d'une même famille.

Les boîtes isolent des uns des autres les objets qui s'y trouvent, les offrent à notre regard, à notre analyse, comme s'ils se suffisaient à eux-mêmes, indépendamment de l'ensemble dont ils semblent se détacher. La forme géométrique de l'ouverture des boîtes rappelle le pourtour du cadre photographique qui délimite l'espace de représentation. Les objets sont circonscrits dans des volumes presque fermés auxquels ne correspond qu'un seul point de vue. Mis dans une boîte, un moulage de main, de pied, de tête ou de buste, de rondes-bosses qu'ils étaient, deviennent presque des bas-reliefs, car il n'est plus possible de les regarder de tous les côtés. Bien que l'objet existe comme un volume, il ne peut être compris dans sa totalité, seul un aspect de sa forme est accessible au regard. Le cadre de vision qu'impose l'ouverture de la boîte restreint notre perception de l'objet qui s'y trouve à l'intérieur en ne privilégiant que certains détails. Je cadre la sculpture comme s'il s'agissait d'une photographie, sans tout dévoiler de ces



fragments de moulage sur nature, pour que notre compréhension de ce qui est montré du corps s'accompagne d'un désir de découverte de ce qui ne peut se voir.

Le cadre de la boîte, en délimitant l'espace de représentation, renvoie à la notion de hors-champ. La boîte vide adjacente à celle qui contient un fragment de moulage désigne un espace à combler par la présence imaginaire du reste du corps. La boîte vide est telle « une fenêtre ouverte sur le monde » avec la particularité de faire coïncider l'espace réel de son volume avec l'espace imaginaire de la représentation.

#### 4.3 Le monument

Les fragments de corps que je mets en scène s'intègrent à des structures dont les volumes tendent vers une certaine monumentalité. La sculpture s'affirme dans sa verticalité, érigée tel un mur pour le *Cabinet d'anatomie*, élevée telles des colonnes pour la série *Les Échafaudés*. Le spectateur se mesure au corps pour en faire l'expérience physique en étant confronté à l'effet de présence de ces ensembles imposants. Ce principe de correspondance entre l'œuvre et le spectateur, la présence de l'un révélant celle de l'autre, se retrouve dans la sculpture minimale, les formes géométriques simples, tel le cube, servant de prétexte à une réflexion sur la perception des volumes par rapport au spectateur et à l'espace environnant. Mes œuvres demeurent malgré tout des monuments à échelle humaine, car tous ces fragments de moulage et gros plans photographiques respectent dans leurs agencements les proportions réelles des corps représentés, même s'ils s'inscrivent dans des ensembles de plus grandes dimensions.

L'œuvre de l'artiste Christian Boltanski (1944) traite régulièrement du thème de la disparition. Il s'intéresse à ce qu'il nomme la « petite mémoire », celle de l'existence oubliée de tous ces inconnus dans leur condition de mortel. Il entreprend dans les années 1980 une série de « monuments », de « reliquaires » et de « réserves » pour reconstituer une mémoire à la fois individuelle et collective. Ces



monuments au souvenir juxtaposent au mur, dans une sorte d'empilement, des portraits de photographies anonymes éclairés par la lumière blafarde d'ampoules électriques. Toutes ces photographies prennent une valeur de document en associant à chacune de ces images autant de destins oubliés. Ces dispositifs révèlent avec sobriété l'existence de visages inconnus avec un potentiel d'émotion propice au recueillement du spectateur.

Si mes sculptures s'apparentent aux monuments en raison de leur ampleur, elles s'en rapprochent aussi en tant qu'évocation du souvenir de mes proches. La représentation de la figure humaine occupe l'espace réel de la sculpture tel un monument au souvenir qui marque de sa présence la précarité de l'existence.

#### 4.4 L'objet

L'usage de l'objet comme élément de vocabulaire dans la sculpture au XXe siècle marque l'intrusion du réel dans le système même de la représentation. Cette présence du réel dans l'œuvre remet en question la théorie de la *mimesis* en art. L'objet usuel n'est plus représenté, n'est plus dessiné, peint, sculpté ou photographié, mais considéré en tant que réalité matérielle propre. L'objet du quotidien s'intègre alors à l'œuvre pour se substituer à sa propre représentation. L'objet inanimé acquiert son entière autonomie avec les ready-mades au XXe siècle. Le ready-made fait de l'objet usuel, d'un produit souvent manufacturé en série, une œuvre d'art déclarée comme telle par la seule volonté de l'artiste. Le ready-made annonce cette remise en question des limites de l'art si caractéristique des divers courants artistiques depuis un siècle. L'apport de l'objet en tant qu'entité propre dans le champ des arts visuels revient en quelque sorte à l'expression ultime du réalisme, plus rien ne s'interpose entre le réel et le spectateur, la présence même de l'objet supplant sa représentation.

L'artiste Joseph Kosuth (1945) s'intéresse à l'art en tant que proposition analytique. L'objet du quotidien se retrouve au centre d'une remise en question de



la *mimesis*, de l'art en tant que figuration du réel. Dans *One and Three Chairs* (1965), la présence d'une vraie chaise, de sa photographie grandeur nature et de sa définition tirée du dictionnaire participent d'un système de relation exprimant différemment un seul et même concept. L'objet réel intègre l'œuvre au même titre que sa reproduction photographique et sa définition écrite. L'objet existe de sa présence, de l'image qu'elle reflète et de l'idée qu'elle inspire. L'art n'est plus que langage, l'œuvre un énoncé conceptuel, l'objet un élément de vocabulaire.

Tel un fragment prélevé du réel, l'objet dans mes œuvres participe d'un système figurant le corps en dialogue avec d'autres modes de représentation. Je choisis les objets en fonction de leur usage respectif. Je les utilise tels quels, sans les modifier, pour ce qu'ils représentent et signifient. L'objet renvoie avant tout à sa réalité propre, ce pour quoi il s'emploie étant porteur de sens. Il s'agit d'objets liés à la représentation schématique du corps et au faire de la sculpture. Le choix de ces objets répond à un système de concordance entre leur fonction et la signification de l'œuvre.

Mes sculptures, ces assemblages de moulages fragmentés, de gros plans photographiques, de pièces de mannequin, d'instruments de mesure et d'outils de travail, prennent la forme de propositions analytiques, le choix des éléments et leur association en faisant la démonstration. Une jauge de profil prend l'empreinte du visage du père. Une photographie sur acétate transparent du visage de la mère se superpose à une marotte en bois schématisant la forme de la tête. Un compas serrant un morceau d'un moulage en plâtre de la tête du père rapporte les dimensions du front et du nez. Une équerre disposée entre les moulages en plâtre de l'épaule et de la main droite de la mère remplace le bras manquant. Une règle placée sur la coupe du moulage en plâtre du pied droit du père en mesure la largeur. Une main articulée d'un mannequin en bois indique l'extrémité du bras droit de la mère. Un fil à plomb suspendu sous l'épaule de la fille établit l'axe vertical du corps. Je m'approprie l'objet selon une logique entourant l'analyse du corps, l'usage d'origine de l'objet justifiant sa relation avec la représentation de la figure



humaine. L'emploi de l'objet dans mes sculptures implique une approche réflexive sur l'expérience de l'œuvre, une expérience intellectuelle qui donne sens à l'œuvre.

Le choix des objets s'inscrit aussi dans une perspective de filiation artistique et historique, d'une filiation entre l'œuvre d'art et l'histoire de l'art, de cette époque où la vérité de l'œuvre se reflétait dans l'exactitude de son réalisme, la représentation du réel étant à la fois expression et connaissance. Les instruments de mesure et les outils de travail présents dans mes œuvres proposent un retour sur le travail même de l'artiste. L'objet s'associe au faire de l'œuvre comme citation en référence à l'histoire de la sculpture et au travail du sculpteur. Les outils du sculpteur témoignent du savoir-faire de l'artiste dans l'exécution de l'œuvre. Mesurer les proportions d'un membre, calculer les dimensions d'un organe, tracer le profil d'un visage, comparer le corps à des modèles schématisés, autant d'opérations qui découlent d'un souci de vérité dans la représentation du corps, qui en démontrent la rigueur du réalisme. La présence des objets dans l'œuvre constitue une mise en abyme de la sculpture dans la sculpture, de l'histoire de la sculpture et du faire du sculpteur dans la sculpture même.

Mes sculptures, malgré la rigueur qui caractérise leur analyse du corps, ne sont pas sans exclure une certaine poésie. La présence de l'objet en sculpture est telle une énigme à résoudre, le sens à donner à cette présence restant à découvrir. De cette association de l'objet à l'œuvre se dégage un mystère qui porte à réflexion. La poétique de l'objet donne la parole au « monde muet des choses », l'étrangeté de leur présence dissimulant les raisons de leur usage dans l'œuvre.



## CONCLUSION

Le corps est porteur d'une mémoire, celle d'un vécu propre à chacun d'entre nous qu'évoque le passage du temps. Notre condition de mortel fait face à l'épreuve de la durée. Devant la vie confrontée à une mort inévitable, l'empreinte semble arrêter le cours implacable et continu du temps. Le moulage et la photographie en raison de leur statut d'empreinte, renvoient à une dimension toute subjective reliée au souvenir, à la mémoire de l'individu que le corps dédoublé personnifie. Je représente le corps par des procédés techniques de reproduction, qui sont de l'ordre du document, pour répondre à ce désir de mémoire en préservant de l'oubli la disparition d'êtres chers. Je moule et photographie régulièrement les mêmes corps, soit le mien, celui de ma compagne et celui de notre fille. C'est un travail qui se fait par temps d'arrêt tout en s'échelonnant dans la durée. Mes œuvres prennent place au fil du temps avec ces corps qui grandissent, vieillissent, pour éventuellement mourir un jour. L'empreinte finit toujours par se soustraire du présent pour se situer en quelque sorte hors du temps, objet du passé qui existe au présent et sauvegardé pour le futur. Ces moulages et photographies de corps, effigies troublantes de ressemblance personnifiant la réalité de l'existence, expriment l'émotion du souvenir.

Mes installations sont des espaces ouverts dans lesquels s'inscrivent les thématiques de la présence et de l'absence, de l'apparition et de la disparition. Je mets en scène des fragments de corps prélevés à même le réel en moulant et photographiant les personnes qui me sont chères. Ces corps occupent l'espace de l'œuvre par copies interposées. Cette présence dédoublée dans la matérialité de la forme et de l'image renvoie, par le fait même, à l'absence de la personne réelle. Dans le procédé de l'empreinte, le corps réel disparaît pour se substituer à l'apparition de la trace qu'il a laissée. La réflexion du spectateur ne porte pas



seulement sur la manière de figurer le corps en le reproduisant, mais aussi sur l'existence même des individus auxquels se réfère leur représentation. Devant ces doubles de corps issus du procédé de l'empreinte, le spectateur fait face à des existences qu'il sait réelles, mais qui conservent une grande part de mystère.

Je fragmente le corps pour ne le reconstituer qu'en partie seulement. La représentation des individus demeure inachevée, faite de vides adjacents à la présence isolée de morceaux de corps. La figure humaine apparaît peu à peu dans son ensemble une fois ces espaces comblés par le prolongement fictif de la forme des membres. Tous ces vides sont autant d'espaces hors-champs ouverts à l'imaginaire du spectateur qui complète l'aspect du corps à partir de ce qu'il en sait en général. Ces corps singuliers, une fois fragmentés, passent du particulier à l'universel. Ces morceaux de moulage et de photographie témoignent tout d'abord de l'existence de personnes réelles, mais cette individualité, sous sa forme fragmentée, laisse place à une image générale de la figure humaine pour ainsi rejoindre l'imaginaire du corps du spectateur.

L'installation est un espace de découvertes, un espace à parcourir de tout son corps pour en faire l'expérience. Dans mes installations, le corps est à la fois sujet et protagoniste. Mes œuvres s'attardent à mettre en présence des corps multiples. Le corps dédoublé, le corps schématique, le corps anatomique, le corps imaginé et le corps même du spectateur partagent l'espace de l'œuvre, entre le réel et sa représentation. L'aspect intime de mon travail a ainsi une portée beaucoup plus générale. Mes œuvres sont d'abord des monuments à la mémoire de personnes réelles. Par contre, ce témoignage sur l'existence des membres de ma famille propose, par le fait même, une réflexion sur notre destinée à tous en tant que mortel. Tout le système de relation et d'association développé entre les différents éléments qui intègrent mes œuvres, des portraits photographiques aux planches anatomiques, des moulages de corps aux pièces de mannequins, offre une représentation à la fois personnelle et universelle de la figure humaine qui sollicite l'imaginaire du spectateur lui permettant d'y découvrir une part de lui-même.





Cabinet d'anatomie + Les Échafaudés, (vue de l'exposition)  
Techniques mixtes / 2006-2007



Cabinet d'anatomie, (vue d'ensemble)  
Bois, cire, plâtre, photographies, objets / 6' 8" X 8' X 1' 3" / 2006





Cabinet d'anatomie, (détail)

Bois, cire, plâtre, photographies, objets / 6' 8" X 8' X 1' 3" / 2006



Cabinet d'anatomie, (détail)

Bois, cire, plâtre, photographies, objets / 6' 8" X 8' X 1' 3" / 2006





Cabinet d'anatomie, (détail)

Bois, cire, plâtre, photographies, objets / 6' 8" X 8' X 1' 3" / 2006



Cabinet d'anatomie, (détail)

Bois, cire, plâtre, photographies, objets / 6' 8" X 8' X 1' 3" / 2006





Cabinet d'anatomie, (détail)

Bois, cire, plâtre, photographies, objets / 6' 8" X 8' X 1' 3" / 2006



Cabinet d'anatomie, (détail)

Bois, cire, plâtre, photographies, objets / 6' 8" X 8' X 1' 3" / 2006



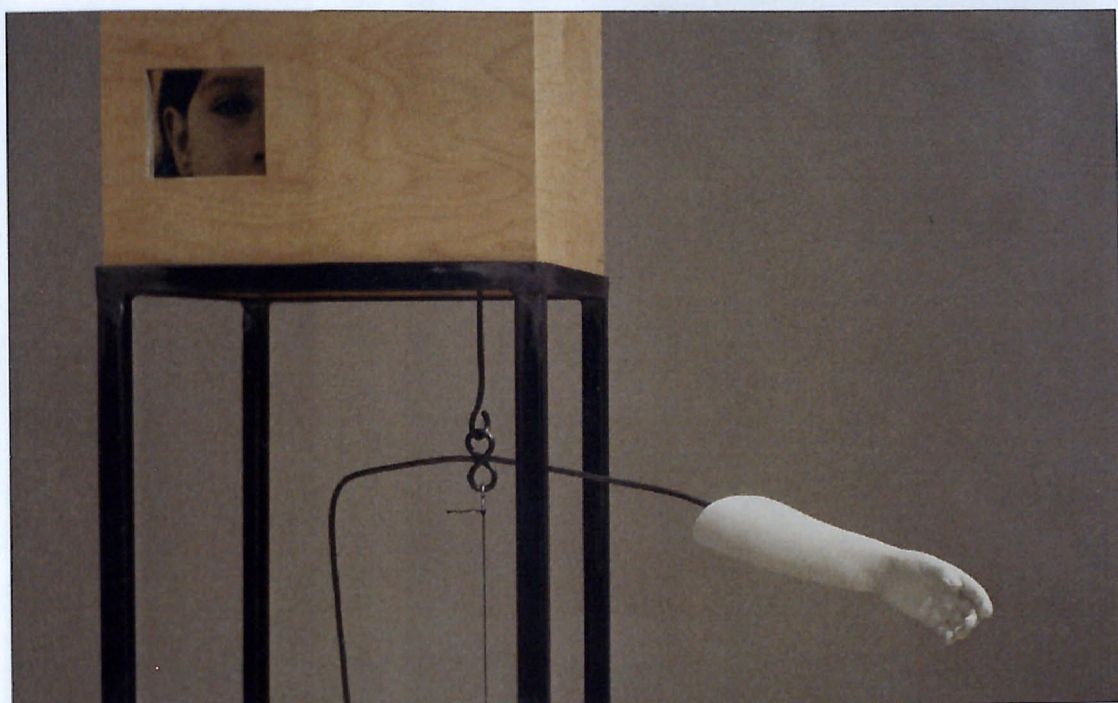


Les Échafaudés + Cabinet d'anatomie, (vue de l'exposition)  
Techniques mixtes / vue d'ensemble / 2006-2007



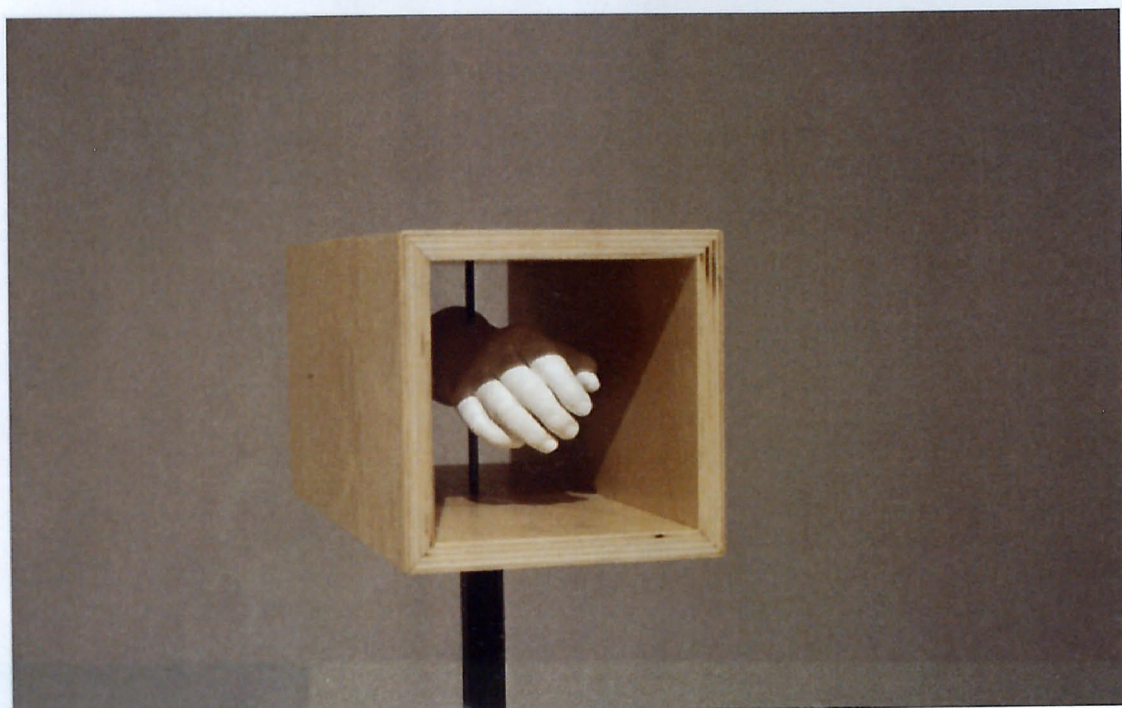
Les Échafaudés, (vue d'ensemble)  
Techniques mixtes / 2007





Les Échafaudés : Cassandra, (détail)

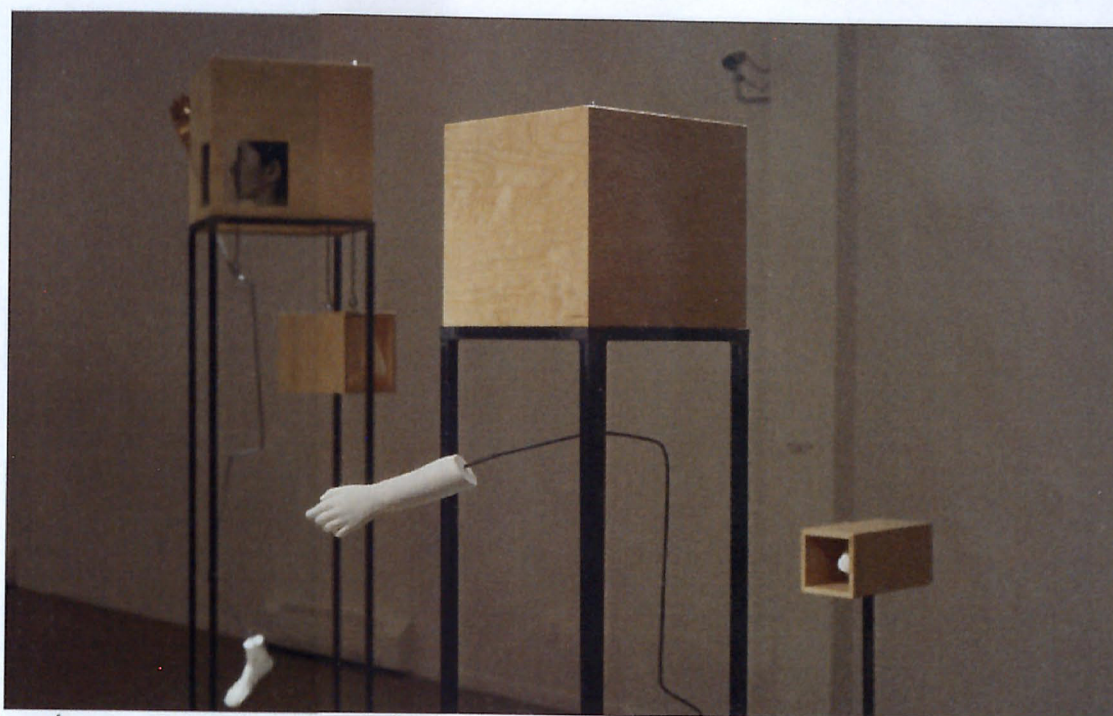
Bois, métal, plâtre, verre, photographie, objet / 6' 8" X 1' X 1' / 2007



Les Échafaudés : Cassandra, (détail)

Bois, métal, plâtre / 4' 4" X 5 1/2" X 1' / 2007



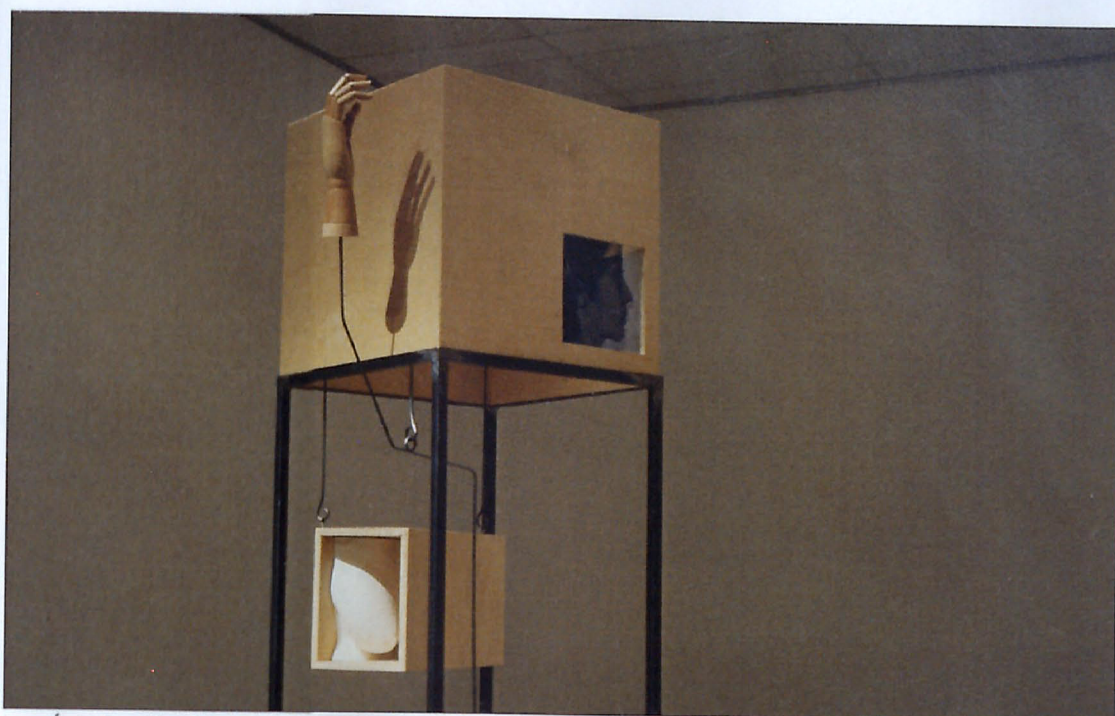


Les Échafaudés : Cassandra + Les Échafaudés : Maricarmen, (détail)  
Techniques mixtes / 2007



Les Échafaudés : Maricarmen, (détail)  
Bois, métal, plâtre, verre, photographies, objet / 8' 2" X 1' 6" X 1' 6" / 2007





Les Échafaudés : Maricarmen, (détail)

Bois, métal, plâtre, verre, photographies, objet / 8' 2" X 1' 6" X 1' 6" / 2007



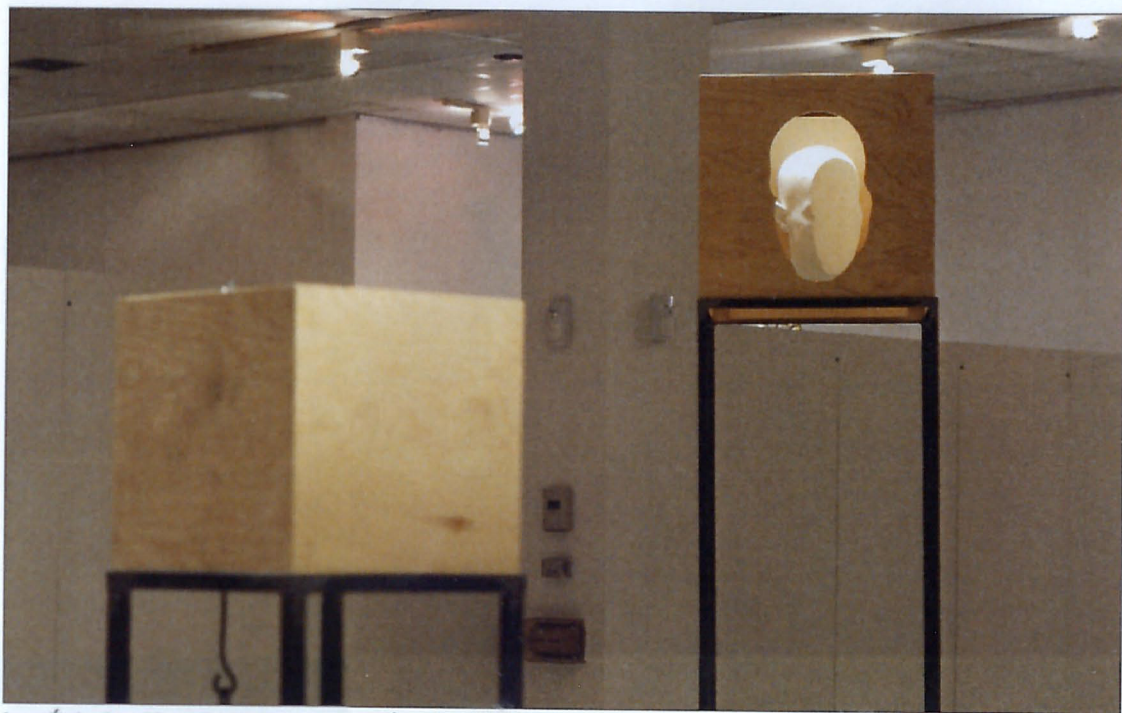
Les Échafaudés : Maricarmen, (détail)

Bois, métal, plâtre, verre, photographies, objet / 8' 2" X 1' 6" X 1' 6" / 2007



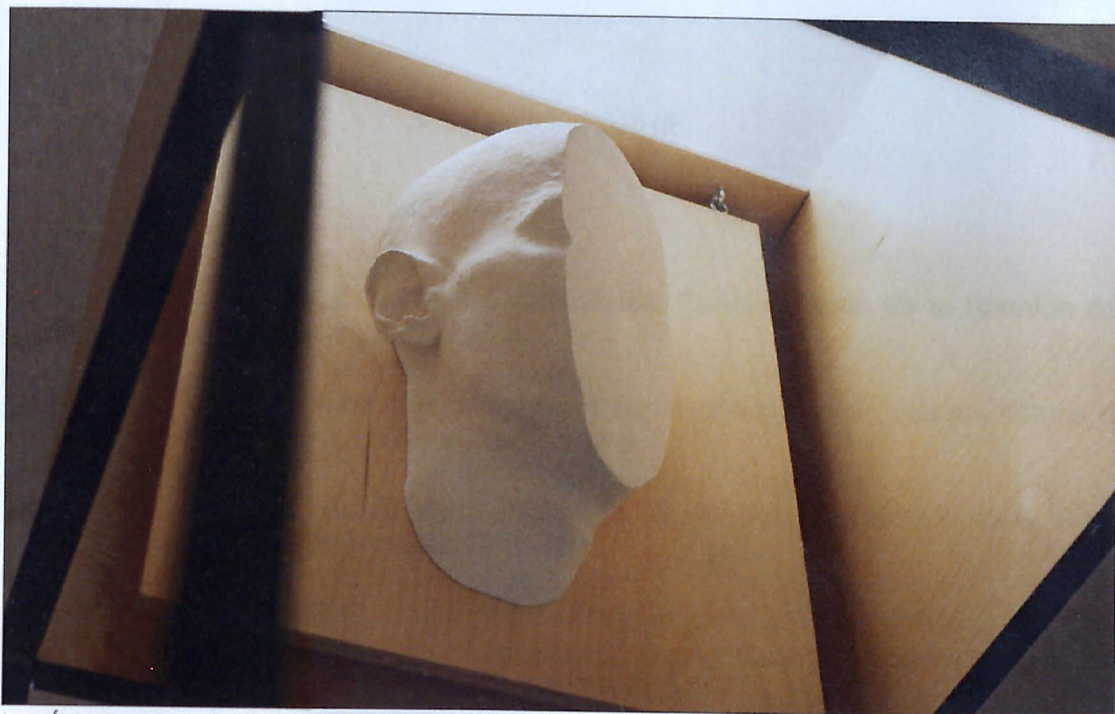


Les Échafaudés : Maricarmen, (détail)  
Bois, cire, métal / 1' 10" X 1' X 1' / 2007



Les Échafaudés : Cassandra + Les Échafaudés : Yves, (détail)  
Techniques mixtes / 2007





Les Échafaudés : Yves, (détail)

Bois, métal, plâtre, verre / 8' 10" X 1' 6" X 1' 6" / 2007



Les Échafaudés : Yves, (détail)

Bois, cire, métal, plâtre / 2' 2" X 1' 6" X 1' 6" / 2007



## BIBLIOGRAPHIE

- Le Corps en morceaux* (catalogue d'exposition), Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1990, 343 p.
- BARTHES, Roland, *La Chambre claire Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, 193 p.
- BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, Paris, Éditions Allia, 2004 (1939), 79 p.
- BOZO, Dominique, ROWELL, Margit (sous la direction), *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?* (catalogue d'exposition), Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1986, 448 p.
- CAILLOIS, Roger, *Au cœur du fantastique*, Paris, Éditions Gallimard, 1965, 182 p.
- CAZORT, Mimi, KORNELL, Monique, ROBERTS, K. B., *L'Ingénieuse machine humaine : quatre siècles d'art et d'anatomie* (catalogue d'exposition), Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1996, 262 p.
- CLAIR, Jean (sous la direction de), *L'Âme au corps : arts et sciences : 1793-1993* (catalogue d'exposition), Paris, Réunion des musées nationaux, Gallimard, 1993, 559 p.
- DE MAISON ROUGE, Isabelle, *Mythologies personnelles, L'art contemporain et l'intime*, Paris, Éditions Scala, 2004.
- DESCARGUES, Pierre, BINET, Jacques-Louis, *Dessins et traités d'anatomie*, Paris, Éditions du Chêne, 1980, 240 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (sous la direction), *L'empreinte* (catalogue d'exposition), Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, 335 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, « Figée à son insu dans un moule magique... Anachronisme du moulage, histoire de la sculpture, archéologie de la modernité », dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, France, no 54, hiver 1995, pp. 80-113.



- DOYON, Jacques, JOHNSTONE, Lesley, *Photo Sculpture* (catalogue d'exposition), Montréal, Éditions Artextes, 1991.
- DUBOIS, Philippe, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990, 309 p.
- ELSEN, Albert E., *The partial figure in modern sculpture, from Rodin to 1969* (catalogue d'exposition), Baltimore, Baltimore Museum of Art, c1969, 114 p.
- FEEKE, Stephen (sous la direction), *Second Skin, Historical Life Casting and Contemporary Sculpture*, Leeds, Henry Moore Institute, 2002.
- GOMBRICH, Ernst Hans, *L'Art et l'illusion : psychologie de la représentation picturale*, Paris, Gallimard, (1960) 1996, 386 p.
- KEMP, Martin, *The Science of Art : Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1990, 375 p.
- KEMP, Martin, *Spectacular Bodies : The Art and Science of the human Body from Leonardo to Now* (catalogue d'exposition), Berkeley, University of California Press, 2000, 232 p.
- KRAUSS, Rosalind E., *Le Photographique : pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990.
- KRAUSS, Rosalind E., *Passages. Une Histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, Paris, Macula, (1977) 1997, 320 p.
- LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, DIEBOLD, Jacques, *L'Invention du corps : la représentation de l'homme, du Moyen Âge à la fin du XIXe siècle*, Paris, Flammarion, 1997, 255 p.
- LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette, PINGEOT, Anne, HOHL, Reinhold, ROSE, Barbara, DAVAL, Jean-Luc, *La Sculpture. L'Aventure de la sculpture moderne - XIXe et XXe siècles*, Genève, Skira, 1986, 307 p.
- PAÏNI, Dominique, FRIZOT, Michel, VON AMELUNXEN, Hubertus, PINET, Hélène, GABORIT, Jean-René, DUCROS, Françoise, DURAND, Régis, *Photographie / Sculpture* (catalogue d'exposition), Paris, Centre National de la Photographie, 1991, 158 p.
- PANOFSKY, Erwin, « L'histoire de la théorie des proportions humaines conçue comme un miroir de l'histoire des styles » (1921), dans *L'œuvre d'art et ses significations*, Paris, Gallimard, 1980, pp. 55-99.



- PAPET, Édouard (sous la direction), *À fleur de peau : le moulage sur nature au XIXe siècle* (catalogue d'exposition), Paris, Réunion des musées nationaux, 2001, 189 p.
- PIERCE, Charles S., *Écrits sur le signe*, Paris, Éditions Le Seuil, 1978.
- PULTZ, John, DE MONDENARD, Anne, *Le Corps photographié*, Paris, Collection Tout l'art, Flammarion, 1995, 175 p.
- RIFKIN, Benjamin A., ACKERMAN, Michael J., FOLKENBERG, Judith, *Human Anatomy {From the Renaissance to the Digital Age}*, New York, Abrams Publisher, 2006, 343 p.
- SONTAG, Susan, *Sur la photographie*, Paris, Seuil, Collection 10/18, 1983, 239 p.



du 16 septembre au 28 octobre 2007  
du mardi au dimanche de 12 h à 17 h

Vernissage: le dimanche 16 septembre 2007 à 14 h



Musée d'art contemporain  
des Laurentides

101, place du Curé-Labelle  
Saint-Jérôme (Québec) J7Z 1X6  
T 450.432.7171

[museelaurentides.ca](http://museelaurentides.ca)

L'artiste remercie pour leur appui financier le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et la Fondation Desjardins pour la bourse Girardin-Vaillancourt. Il tient aussi à souligner le précieux soutien de son directeur de maîtrise, Jean Dubois.

Culture  
et Communications  
Québec

VILLE DE  
SAINT-JÉRÔME

Municipalité régionale  
de comté de  
La Rivière-du-Nord

GINSBERG  
GINGRAS

GRAPHISME: CLAUDE GUÉRN



Yves-Laurier BEAUDOIN

L'exposition *Naturalia, mirabilia et illudere* est pour Yves-Laurier BEAUDOIN l'accomplissement de sa formation en maîtrise en arts visuels et médiatiques à l'Université du Québec à Montréal. Artiste remarqué, il obtient de l'aide du Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture et du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada. En 2004, on lui décerne la bourse Girardin-Vaillancourt de la Fondation Desjardins et la bourse de la Fondation McAbbie en 2001.

Il présente son travail de création à la Galerie Port-Maurice à Saint-Léonard (2002), au Centre des arts contemporains du Québec à Montréal (2003), au Collectif Regart à Lévis (2003), et au Centre d'exposition Circa à Montréal (2006). Il participe à deux expositions collectives organisées par la Galerie de l'UQAM: *Paramètre 2001* et *Printemps plein temps 2002*. En 2000, il réalise une installation temporaire de photographies de grand format avec miroirs déformants au Pavillon J.-A. DeSève à l'UQAM.

De 2000 à 2005, Yves-Laurier Beaudoin travaille comme auxiliaire d'enseignement pour les cours de photographie à l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM. À l'automne 2005, il enseigne la sculpture à l'UQAM.



*Cabinet d'anatomie*  
2006  
Techniques mixte

Le MUSÉE  
D'ART  
CONTEMPORAIN  
DES LAURENTIDES

du 16 septembre au 28 octobre 2007

Yves-Laurier **BEAUDOIN**

*Naturalia, mirabilia et illudere*



SAINT-JÉRÔME



# Yves-Laurier **BEAUDOIN**

*Naturalia, mirabilia et illudere*



« Les photographies et les moulages de mon corps et de celui de mes proches sont autant de témoignages d'une existence morcelée que l'oubli n'a pas encore complètement emportée. »

— Yves-Laurier BEAUDOIN

En couverture :  
← Cassandra l'échafaudée (détail)  
2007  
Techniques mixtes

Cabinet d'anatomie (détail)  
2006  
Techniques mixtes

## Anatomie d'une famille

Inspiré par les recherches d'artistes de la Renaissance sur l'anatomie humaine, Yves-Laurier BEAUDOIN tente de s'accaparer son propre corps ainsi que celui de ses proches : Cassandra, sa fille et Maricarmen Merino, son épouse. Tel un scientifique, il observe, analyse, classe; tel un artiste, il moule, dessine, photographie. Le corps est revisité continuellement dans une représentation entre le vrai et le faux. Sa photographie fixe un instantané du réel tandis que ses moulages conservent une empreinte de la forme visible du corps. Mais la vérité du corps se situe souvent ailleurs. Objet d'ambiguïté, il oblige d'autres approches. *Naturalia, mirabilia, illudere*—nature, merveille, illusion—sont ses thèmes de recherche.

*Naturalia*. La nature humaine se situe dans une perspective indiscutable où les proportions, les règles et les mesures scientifiques inventent leurs propres normes. Puisées dans les atlas du corps humain, Yves-Laurier Beaudoin intègre des planches anatomiques à ses installations afin de tisser des liens entre le scientifique et ses réalisations plus contemporaines, plus artistiques de la représentation humaine.

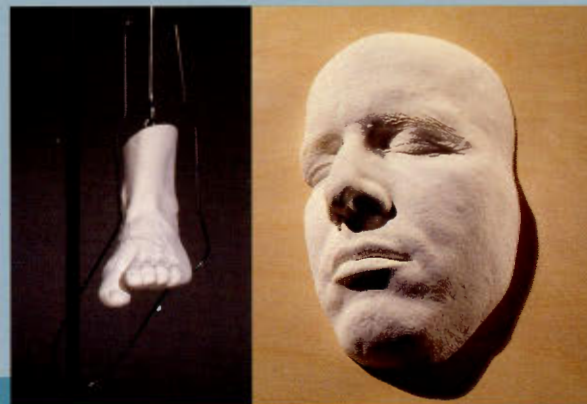
*Mirabilia*. À travers l'Antiquité, le Classicisme et le Néoclassicisme, les artistes ont tenté de rendre au corps sa merveilleuse vivacité. Les sculpteurs ont taillé dans la pierre la perfection de sa forme. Ils ont créé des merveilles d'exactitude, de réalisme et d'idéal. Yves-Laurier Beaudoin étudie par autoportrait et portrait de famille l'univers subjectif de l'identité humaine. Il cherche par des techniques d'assemblage, de moulage et de reproduction à capter les limites du réalisme.

*Illudere*. Le vrai. Le faux. On a reproché à Rodin la beauté et l'exactitude de sa sculpture *L'âge d'airain*. On l'a accusé d'avoir pris l'empreinte d'un corps humain. L'illusion était trop parfaite. L'idée de l'homme était dans le plâtre. Aujourd'hui l'artiste tente de comprendre l'essence de l'être en évoquant par son corps toute sa sensualité. Yves-Laurier Beaudoin questionne la forme corporelle en la fragmentant pour ensuite la recomposer à partir de matériaux tels la cire, le plâtre, la photographie. Objets et images sont mis en boîte. Dans *Cabinet d'anatomie*, les boîtes sont empilées à la manière d'un meuble-bibliothèque dans lequel apparaît à travers les vides qui rendent visibles le corps de l'artiste, de sa fille de trois ans et de son épouse.

Cabinet d'anatomie (détail)  
2006  
Techniques mixtes



→ Yves l'échafaudé (détails)  
2007  
Techniques mixtes



Conservatrice : Andrée MATTE